نوع مقاله:
ترویجی

10.22052/HSI.2022.246002.1001

ارتباط ترنج و سرترنجِ قالی ایرانی با حقیقت محمدیه

مجید براری میانائی*
حسین ستار**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۳/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۶/۲۵

چکیده

بررسی تأویلی و حکمی طرح‌های قالی ایرانی با ابتنا به اندیشه و آرای حکما و عرفای مسلمان، یکی از مهم‌ترین روش‌های تحلیل صورت و محتوای این آثار است. هنرمندان ایرانی به‌سبب نوع آموزش استادشاگردی، روابط صنفی بر مبنای اصول فتیان، زیست و باورهای مذهبی، همواره متأثر از تفکرات عرفانی و صوفیانه‌ای بوده‌اند که در جامعهٔ ایرانی به‌ویژه در عصر صفوی شکل گرفته است. مغفول ماندن این وجه از هنرهای اسلامی سبب شده است که در بسیاری منابع، رأی بر صرفاً تزیینی و خالی از مفهوم بودن آن‌ها داده شود. در این پژوهش با روشی توصیفی‌تحلیلی و به‌کمک مطالعه و جمع‌آوری مطالب اسنادی و کتابخانه‌ای در حوزهٔ نگارگری، قالی و عرفان، به تأثیر اندیشه‌های صوفیانه بر نگارگران عصر صفوی و بازتاب آن در طراحی قالی ایرانی و به‌خصوص در این جستار نقش ترنج و سرترنج با حقیقت محمدیه پرداخته شده است. یافته‌های به‌دست‌آمده از این پژوهش بیانگر آن است که هنرمندان نگارگر عصر صفوی که در واقع طراحان قالی‌های این دوره نیز به شمار می‌آمدند، به‌دلیل ارتباط و تعامل از طریق نظام آموزشی، صنفی و اجتماعی آن دوران با متصوفه، تحت‌تأثیر باورهای عرفانی و صوفیانه بوده‌اند. همین امر سبب شده است که انعکاس مقولهٔ حقیقت محمدیه را که یکی از مهم‌ترین ارکان عرفان اسلامی و ولایت تکوینی است، در هیئت ترنج و سرترنج به‌صورتی رمزی به تصویر کشند و همچنین گردش‌های دورانی و رفت‌وبازگشتی نقوش اسلیمی و ختایی را می‌توان رمزی از دوری بودن زمان در عرفان و تصوف دانست. ازاین‌روی این مهم در تغییر نگرش دربارهٔ صرفاً تزیینی خواندن و باور به فقدان معنا و محتوا در قالی‌های ایرانی نیز می‌تواند مؤثر واقع شود.

کلیدواژه‌ها:
قالی، ترنج، نگارگری، ابن‌عربی، حقیقت محمدیه.

* دانشجوی دکتری تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، گروه تاریخ، دانشگاه آزاد واحد تهران مرکز، تهران، ایران (نویسنده مسئول)/ mbm.rug@gmail.com
** استادیار، گروه قرآن و حدیث، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران/ sattar@kashanu.ac.ir

۱. مقدمه

تحلیل و بررسی علل و وجوه زیبایی در طرح و رنگ قالی ایرانی از منظر هنر در وجه غربی آن، یا در واقع نگریستن به آثار هنری برآمده از فرهنگ ایرانی‌اسلامی با نگاه «استتیک»[۱] منجر به مغفول ماندن بُعدی در این دست هنرها می‌شود که اصول و ضوابط زیبایی‌شناسی استتیکی راهی بدان عرصه نمی‌برد.

هنگامی که صرفاً از نظر غربی به هنرهایِ اسلامی بنگریم، بی‌تردید همچون ایشان رأی بر تزیینی و خالی از مفهوم بودن هنرهای اسلامی خواهیم داد. همان گونه که «سیسیل ادواردز»[۲] در کتاب قالی ایران می‌گوید: «آوردن نگاره‌های مارپیچ و یا پرندگان بهشتی در این طرح‌ها نباید این توهّم را در بیننده ایجاد کند که طراحان ایرانی برای آن‌ها مفهوم عرفانی قائل‌اند. ایرانیان به این جهت این نقوش را اقتباس کرده‌اند که مورد توجه و علاقه‌شان قرار گرفته است. هدف اصلی آن‌ها ایجاد لذت به‌وسیلهٔ قرینه‌سازی و زیبایی است و نه بیش» (ادواردز ۱۳۶۸، ۶۰).

بنا بر آنچه ادواردز می‌گوید، هنرمند مسلمان ایرانی در نهایت دقت، ظرافت، صَرفِ وقت و انرژی فراوان و البته عزلِ اندیشه، دست به خلق آثاری می‌زند که صرفاً مبتنی بر ساحت ماده، تجمل‌پرستی و زیباسازی محیطِ پیرامونش است؛ بنابراین با عنایت بر این واقعیت محتوم که بن‌مایه‌ها و اساس هنرهای بومیِ هر سرزمین ریشه در فرهنگ، اندیشه و باورهای مردمان هر سامان دارد، این پرسش مطرح می‌گردد که اگر علت پیدایش و ریشهٔ خلق هنرهای اسلامی و به‌طور ویژه قالی گردانِ ایرانی به اینجا ختم می‌شود، جای بسی تأسف و ملال است که بگوییم ایرانیان مسلمان مردمانی تجمل‌گرا، سطحی و فاقد اندیشه و تفکرند. مضاف بر این، ظاهراً تاریخ کهنشان و دین اسلام نیز هیچ دستاوردی برای ایشان به ارمغان نیاورده است. چگونه این ممکن است؟! درحالی‌که وقتی امروز مستندات فراوانی از دریای ادب، عرفان، فرهنگ و تاریخ این سرزمین را در دست داریم، ولی هنگامی که از منظر هنرشناسان غربی به هنرهای اسلامی می‌نگریم، با هنرهایی تنها تزیینی و خالی از مفهوم مواجه می‌شویم.

تأثیرات عرفان و تصوف بر زندگی، خلقیات و روحیهٔ ایرانیان در طول تاریخ به‌گونه‌ای بوده است که نمی‌توان از کنار آن به‌راحتی عبور کرد. ایرانیان همواره در مناسبات اجتماعی، صنفی و حتی علمی، به‌نحوی درگیر مسائل و برداشت‌های عرفانی و صوفیانه بوده‌اند؛ به‌طوری که در مواردی این تعابیر و تفاسیر عرفانی از حد اعتدال عبور کرده‌اند. در همین خصوص می‌توان رسالهٔ شطرنجیه علاءالدوله سمنانی (۶۵۹ـ۷۳۶ق) در باب تفاسیر عرفانی بازی شطرنج، یا نحو القلوب هوازن قشیری (۳۷۴ـ۴۶۵ق) دربارهٔ استخراج تعابیر عرفانی از نحو زبان عربی و به پیروی از هوازن، رسالهٔ صرف القلوب صائن‌الدین علی ترکه اصفهانی (۸۳۶ق) در خصوص تفاسیر عرفانی از صرف زبان عربی را نام برد که نشان از آن دارد که دنیای تعابیر و رمزپردازی عرفانی ایرانیان حد و مرز نداشته است. حتی در حوزهٔ فرش نیز می‌توان به رسالهٔ عرفانی یاقوت الحمراء نوشتهٔ محمدکریم خان کرمانی (۱۲۲۵ـ۱۲۸۸ق) اشاره کرد که در راستای تفسیر رنگ سرخ در قالی کرمان به نگارش درآورده است.

بنابراین با در نظر گرفتن چنین صبغه و روحیه‌ای در میان ایرانیان، نگارنده بر این باور است که با توجه به نوع زیست، آموزش استادشاگردی، روابط صنفی بر اساس اصول فتیان و مناسبات اجتماعی، و بررسی آثار مکتوبی مانند دیباچه‌های مرقعات، گلستان هنر[۳] و قانون الصور[۴] می‌توان بعضاً در توضیحات و اشعار این آثار رد پای تأثیرات تصوف و قلندری را بر هنرمندان نگارگر و طراح فرش عصر صفوی مشاهده کرد.

ره صورتگری چندان سپردم که از صورت به معنی راه بردم

(منشی قمی ۱۳۸۳، ۱۵۴)

در این بیت از قانون الصور می‌توان شاهد تأثیر اندیشه‌های متصوفه بر صادقی‌بیک بود. مصادیقی از این دست را می‌توان در همین کتب و البته مصنفات مشابه دیگر نیز فراوان دید.

ازاین‌روی با مداقّه و بررسی بیشتر آثار حکما و عرفای اسلامی و دقت نظر در هنرهای اسلامی، به‌ویژه در این جستار قالی ایرانی، و همچنین نوع زیست و ارتباطات هنرمندان نگارگر عصر صفوی که در واقع طراحان قالی‌های درباری آن زمان نیز بوده‌اند، ارتباطی میان این هنرها و حکمت و عرفان اسلامی دیده می‌شود که در این فرصت نقش ترنج و سرترنج به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر قالی ایرانی و ارتباط

آن با حقیقت محمدیه و بازتاب آن از طریق ترنج و سرترنج به‌همراه گردش‌های ختایی و اسلیمی در قالی ایرانی بررسی شده است.

آنچه پرداختن به این مسئله را ضروری‌تر می‌کند، گشودن مسیر و بابی در شناخت هرچه بهتر هنرهای اسلامی و البته راه یافتن به جهان ذهنی هنرمندان مبدع و خالق نقوش هنرهای سنتی ایرانی‌اسلامی است که در نهایت این مهم می‌تواند در راستای ایجاد خلاقیت هنرمندان امروز و کشف عرصه‌های مغفول‌مانده و در عین حال زنده و پویا مثمر ثمر واقع شود.

سؤالاتی که در این پژوهش طرح می‌شود عبارت‌اند از: ۱. آبشخور فکری هنرمندان هنرهای اسلامی ایرانی چه بوده است؟ ۲. تأثیر اندیشه‌های عرفانی حاکم در ایران به‌ویژه در عصر صفوی در قالی ایرانی چگونه بوده است؟

در این پژوهش به‌مدد مطالعات کتابخانه‌ای و تاریخی و به روش توصیفی‌تحلیلی و جمع‌آوریِ مطالب اسنادی و مشاهدهٔ قالی‌های عصر صفوی، خاصیت آینگی قالی ایرانی در بیان حقیقت محمدیه از طریق ترنج و سرترنج قالی ایرانی مورد واکاوی و بررسی قرار گرفته است.

۱ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

با مطالعهٔ منابع مکتوب در خصوص ارتباط میان طرح و نقش قالی‌های شهری ایران، با عرفان و حکمت هنر اسلامی، عمدتاً شاهد آثاری هستیم که به بررسی کلّی عرفان و حکمت اسلامی یا اسطوره‌شناختیِ قالی ایرانی پرداخته‌اند، یا اینکه صرفاً معرفی و توصیف اثر یا آثار مورد نظرشان، موضوع بحث بوده است. عمده پژوهش‌های انجام‌شده در زمینهٔ ترنج قالی ایرانی، پرداختن به ارتباط ترنج با مقولهٔ نور و انوار قدسی عرفانی بوده و یا نقش نمادین ترنج در فردوس مورد بررسی قرار گرفته است؛ لذا در این میان نمی‌توان پژوهشی را یافت که با نگاهی جزئی‌نگرتر، مقوله‌ای در عرفان و حکمت اسلامی را (که در این مقال حقیقت محمدیه مورد توجه نگارنده قرار گرفته است) با بخشی از قالی ایرانی مورد بررسی و مطابقت قرار دهد. در میان مهم‌ترین پژوهش‌های انجام‌شده در این حوزه، سید مهدی میرزاامینی و سید جلال‌الدین بصام در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نقش نمادین ترنج در فرش ایران» (میرزاامینی و بصام ۱۳۹۰، ۱۹) معتقدند که اندیشه و آرزوهای هنرمند مسلمان ایرانی در تجلی باغ بهشت و فضایی روحانی است. از طرفی، عینیت بخشیدن به تصورات مینوی از شکل زمینی و این‌دنیایی خود خارج شده و با بیانی نمادین با استفاده از نقوش تجریدی و انتزاعی، سعی در القای فضایی مقدس دارد و به‌ویژه تأکیدش بر دنیایی لامکان و لازمان است که در قالب تصویر و فرم خاصی نمی‌گنجد و اینجاست که هنرمند به بیان نمادین متوسل می‌گردد. همچنین مهناز شایسته‌فر و طیبه صباغ‌پور (۱۳۸۸، ۴۰) در مقالهٔ «انعکاس جلوه‌های بهشت در قالی‌های قاجار بر اساس منابع اسلامی» معتقدند که فضای آرمانی و مسحورکنندهٔ بهشت، همواره دغدغهٔ بسیاری از هنرمندان مسلمان در خلق آثار هنری بوده است؛ به‌ویژه قالی‌های قاجار که این مفهوم را با بهره‌گیری از اندیشه‌های اسلامی متجلی کرده‌اند.

فضل‌الله حشمتی رضوی (۱۳۸۹، ۴۷) در مقالهٔ «بهشت موعود در فرش ایران» می‌نویسد: با توجه به تعاریف آیات و روایات در متون اسلامی دربارهٔ بهشت و فردوس، طرح‌های باغی در قالی‌های ایرانی نمادی از بهشت موعودند که خداوند در ادیان الهی به مؤمنینش وعده داده است.

سید رحیم خوش‌نظر و محمدعلی رجبی (۱۳۸۸، ۳۲) در مقاله‌ای با عنوان «نظریه‌های نور در نگاره‌های ایرانی» می‌گویند: «دورهٔ اسلامی در امتداد فرهنگ باستانی ایران، از سویی و فرهنگ عظیم اسلام، از سویی دیگر بر اندیشهٔ عرفا و حکما و نگارگران تأثیر فراوانی نهاد. نظریهٔ نور در فلسفه و عرفان سهروردی از تأثیر فرهنگ اسلامی ایرانی پدید آمده و نگارگری ایرانی نیز همواره جایگاه تجلی فرهنگ ایرانی‌اسلامی بوده است» (خوش‌نظر و رجبی ۱۳۸۸: ۳۲).

اشرف‌السادات موسوی‌لر و محمدرضا پورجعفر (۱۳۸۱، ۱۶۴) در مقالهٔ «بررسی ویژگی‌های دَوَرانی و مارپیچ، اسلیمی، نماد تقدس، وحدت و زیبایی» بر این باورند که نگارهٔ مارپیچ در اسلام و مسیحیت نماد تزیینی مقدسی است. تکرار این نمادها مفهوم «رهایی از عالم اسفل» را ذکر می‌کند و نوعی وحدت و اشتراک بیان هنری، هنر اسلامی و هنر مسیحی را می‌نمایاند.

همچنین اشرف‌السادات موسوی‌لَر و زهرا مسعودی امین و الهه مروج (۱۳۹۶، ۱۰۷) در مقاله‌ای با عنوان «تبیین جایگاه نقش ترنج در هنر اسلامی با تکیه بر قالی، جلد قرآن و جلد شاهنامه‌های دورهٔ صفوی» به وجوه افتراق و اشتراک ترنج در قالی و قرآن و شاهنامه‌های صفوی پرداخته‌اند؛ آن‌ها به این نتیجه رسیده‌اند که نقش ترنج نقشی شاخص همراه با مفاهیمی نمادین در هنر اسلامی بوده و با طی مراحلی چند به پیچیدگی معنایی رسیده است؛ که این مسئله از پیش از اسلام با باورهای اسطوره‌ای و آیینی شروع شده و سپس در ادوار مختلف

اسلامی در ترکیب با باورهای اعتقادی مسلمانان به درجهٔ کمال رسیده است.

۲. تأثیر اندیشه‌های صوفیانه بر نگارگران ایرانی

از زمانی که در عصر صفویه هنرها به‌علت توجهِ ویژهٔ شاهان این سلسله، دوران طلایی خود را سپری می‌کردند، هنرمندان بسیاری در حوزه‌های مختلف هنرهای ایرانی پرورش یافتند که در این میان، هنرمندان عرصهٔ کتابت و نگارگری از جایگاه ویژه و خاصی در دربار صفوی برخوردار بودند، تا آنجا که شاه‌اسماعیل صفوی «با دعوت و حمایت از هنرمندان، شهر تبریز را مرکز هنری و فرهنگی ایران قرار داد و در این شهر کارگاه‌های بافت قالی دایر کرد» (حشمتی رضوی ۱۳۹۲، ۱۸۱). حتی شاهان صفوی در حمایت از قالی‌بافی، زمین را برای احداث کارگاه قالی‌بافی در اختیار هنرمندان این صنف می‌گذاشتند و قالی‌بافان صرفاً اجاره پرداخت می‌کردند. راوندی دراین‌باره می‌نویسد: «قالی در سراسر کشور به دست کارگرانی که شاه به آنان زمین داده بود و مال‌الاجارهٔ آن‌ها را با ثمرهٔ دسترنج خود می‌پرداختند، تهیه می‌شد» (راوندی ۱۳۵۷، ج. ۳: ۳۹۲).

تصویر ۱: قالی شکارگاه صفوی، طراحی منسوب به سلطان محمد، موزهٔ وین

حمایت شاهان صفوی از قالی‌بافی سبب شد که پیشرفت‌های فراوانی در این حوزه رخ دهد. امروز نمونه فرش‌های فراوانی متعلق به عصر صفوی در دست است و می‌توان با بررسی آن‌ها روند توسعهٔ تکنیک‌های بافت در اجرای طرح‌های گردان بر روی قالی را مشاهده کرد. «هنگامی که هنرمندان قالی‌باف با تکنیک‌های گردان‌بافی آشنا شدند، طراحان قالی نیز توانستند بدون هیچ محدودیتی در اجرا و با گشاده‌دستی، نقوش گردان و منحنی را برای قالی‌های این دوره طراحی کنند» (براری میانائی، ستار، و عزیزی ۱۳۹۹، ۲۷).

مطابق بررسی‌های انجام‌شده بر روی نمونه‌های نگارگری استادان نگارگر عصر صفوی و سبک‌شناسی نقشهٔ قالی‌های به‌دست‌آمده از آن دوره، نتایجی حاصل شده است که «طراحی فرش وین (تصویر ۱) را منسوب به سلطان محمد و طراحی فرش شیخ صفی را از آنِ بهزاد و یا یکی از شاگردانش دانسته‌اند» (صوراسرافیل ۱۳۸۱، ۱۲).

«ام اس دایمند»[۵] در بیان ویژگی‌های قلم سلطان محمد و تطابق آن با تکه‌پارچه‌ای از عصر صفوی می‌نویسد: «یکی از قدیمی‌ترین قطعات برجای‌مانده (تصویر ۲) که در اصل تکه‌ای از یک جامه بوده است، مزین به طرحی تکراری و رنگارنگ از یک بزرگ‌زادهٔ صفوی است که صراحی و جام شراب به دست گرفته و در چشم‌اندازی صخره‌ای، با درختان سرو و گیلاس، جانوران و پرندگان ایستاده است. این ترکیب‌بندی از نگاره‌های سبک سلطان محمد گرفته شده است» (یارشاطر و اتینگهاوزن ۱۳۷۹، ۲۸۳). در مقایسهٔ نقوش این تکه‌پارچه و آثار نگارگری سلطان محمد با قالی موسوم به تاج‌گذاری (تصویر ۳)، می‌توان شاهد فرشتگان و مردان باده به دستی بود که در آثار سلطان محمد عمدتاً به همین شکل دیده می‌شوند؛ البته سروهای راست‌قامتی که شاخه‌های شکوفه‌زدهٔ سیب و گیلاس آن‌ها را در بر گرفته‌اند و حیواناتی که در میان این درختان در حال نبرد و چریدن هستند نیز گویای ویژگی‌های قلم سلطان محمد یا شاگردان وی است. در خصوص طراحی قالی وین، سیسیل ادواردز نیز می‌نویسد: «به‌طور مسلّم این قالی توسط یکی از نقاشان دربار و آن‌طور که دکتر "ف. ر. مارتین"[۶] و عده‌ای دیگر معتقدند توسط سلطان محمد، نقاش مشهور دربار شاه‌طهماسب طراحی شده است؛ چه تحرک و جنبش و مهارت پرشکوه پیکرنگاری آن استاد عالی‌مقام را به‌طور کامل در بر دارد» (ادواردز ۱۳۶۸، ۱۴). بنابراین می‌توان با اطمینان گفت که بسیاری از طراحان قالی این دوره، نگارگران شناخته‌شدهٔ عصر صفوی نیز بوده‌اند.

تصویر ۲: قالی موسوم به تاج‌گذاری، عصر صفوی، موزهٔ هنر لس‌آنجلس (ملول ۱۳۸۴، ۴۱)

تصویر ۳: پارچه ابریشمی، سدهٔ دهم. موزهٔ متروپلیتن، طراحی پارچه منسوب به سلطان محمد (آژند ۱۳۸۴، ۱۷۶)

در بیان تأثیر اندیشه‌های باطنی بر هنرمندان اعصار پیشین، به‌خصوص در عصر صفوی، در بسیاری از منابع شواهدی در دست است که بر این گمان صحه می‌گذارد؛ برای مثال در تذکرة الشعرای سمرقندی راجع به نوع زندگی امیرشاهی، یکی از نقاشان عصر شاهرخ تیموری، آمده است: «در شهر سبزوار به زراعت مشغول بودی و دائماً فضلا و مستعدان هم‌صحبت او بودندی و امرا و حکام او را حرمتی و عزتی می‌داشتند. عمر امیرشاهی از هفتاد سال تجاوز کرده بود که وفات یافت و نعش او به خانقاهی که اجداد او ساخته‌اند، به بیرون شهر سبزوار مدفون است» (سمرقندی ۱۳۹۸، ۴۲۹). با توجه به گزارش دولتشاه سمرقندی، امیرشاهی اهل شعر و ادبیات بوده و زندگی صوفیانه‌ای داشته است و متأثر از آموزش‌های اهل خانقاه بوده؛ حتی وی در خانقاهی که پدران وی ساخته‌اند، دفن شده است.

در بیان آموزش و نوع زندگی آقا میرک اولین استاد بهزاد، مایل هروی به‌نقل از دوست محمد هروی می‌نویسد: «امیر روح‌الله مشهور به آقا میرک نقاش از سادات کمانگر بود که در آغاز به حفظ و تلاوت قرآن و مشق و خط روزگار می‌گذرانید و پس از فوت پدر به کتابت کتیبه پرداخت» (مایل هروی ۱۳۷۲، ۲۷۲). دربارهٔ رابطهٔ استادشاگردی میان آقامیرک و بهزاد آژند می‌نویسد: «در نظام استادشاگردی، پیشه‌وران و هنرمندان، این نوع تربیت ارتباطی مستقیم با نظام مریدی-مرادی صوفیه داشت و ظاهراً در بین این دو استاد و شاگرد هم رابطهٔ مشابهی برقرار بوده است» (آژند ۱۳۸۹، ۲۵۳).

روزگار بهزاد در زمان سلطان حسین بایقرا به‌سبب امنیت و آرامش روزگار عرفان و تصوف بود و در این دوره بهزاد، نخستین بار درویش را در کنار سلطان به تصویر می‌کشد و زندگی روزمرهٔ مردمان عادی نشان می‌دهد، و به‌گفتهٔ یعقوب آژند: «شاید خود دل‌بستهٔ یکی از طرایق این زمان، نقشبندیه هم بوده است» (همان، ۴۰۲).

قاضی میراحمد منشی قمی در گلستان هنر از صادقی‌بیک افشار، نقاش عصر صفوی، می‌نویسد: «چون زمانه برحسب آرزویش نبود، ترک نقاشی کرد و در لباس قلندری سیاحت می‌کرد» (منشی قمی ۱۳۸۳، ۱۵۳). او پس از اینکه این دوران را پشت‌سر نهاد، اقدام به تصویرگری نسخهٔ انوار سهیلی واعظ کاشفی در سال ۱۰۰۱ق کرد که در پی تأثیرات دورانی که در کسوت قلندری گذراند، مضامین نگاره‌های کتاب، بیشتر برگرفته از زندگی مردمان عادی و اوقات روزمره بود. همچنین قاضی دربارهٔ مولانا علی قاطع یکی از هنرمندان این دوره می‌گوید: «در لباس نمدپوشی و درویشی می‌گشت و به‌غایت نورانی و باصفا بود» (همان، ۱۵۵). بنابراین نوع زندگی و آموزش‌های هنرمندان نگارگر از دوران تیموری به‌بعد و به‌ویژه در عصر صفوی، با توجه به مستندات تاریخی موجود، بر مبنای آموزه‌های مرید و مرادی صوفیه و متأثر از اهل عرفان و خانقاه بوده است. همچنین می‌توان در میان آثار مکتوب این هنرمندان مانند صادقی‌بیک افشار نیز شواهدی از آموزه‌های صوفیانه را مشاهده کرد. او در ابتدای کتاب قانون الصور می‌گوید:

کشم رخت هوس در کوی صورت — شوم معنی‌طلب از روی صورت
دلم را کز فن صورت خبر بود — به خود در راه معنی پی سپر بود

(همان، ۱۵۴)

با توجه به این ابیات می‌توان رد پای نفوذ فکرت تصوف را مانند کشف معنی از طریق صورت، که اساساً در ادبیات اهل تصوف و عرفان جزو ارکان معرفت است و همواره تکرار می‌شود، دید. در همین باره شیخ محمود شبستری در گلشن راز می‌گوید:

صدف بشکن برون کن دُر شهوار　　بیفکن پوست، مغز نغز بردار

(شبستری ۱۳۷۷، ۸۱)

همچنین «هانری کربن»[۷] می‌نویسد: «بدون مظهر و مجلایی که خداوند خویش را در آن عیان می‌سازد، راهی به شناخت خدا وجود ندارد» (کربن ۱۳۹۴، ج. ۲: ۶۷). حسین نصر نیز دربارهٔ مفهوم وحدت وجود به‌نقل از جلال‌الدین رومی می‌گوید: «هر صورت را معنایی باطنی است و این صورت به آن معنای باطنی راه می‌یابد» (نصر ۱۳۹۳، ۲۸).

ازاین‌روی هنرمندان ایرانی همواره تحت‌تأثیر سپهر اندیشه‌های عرفانی و صوفیانه و همچنین تعلیمات استادشاگردی و بعضاً خانه‌شاگردی به‌سبک مرید و مرادی خانقاهی بوده‌اند و آثار پدیدآمده توسط ایشان پیوسته آمیخته با نکات و آموزه‌های صوفیانه بوده است؛ البته نمی‌توان عوامل دیگری مانند سیاست، اقتصاد، جنگ، زندگی روزمره و... را در آثار این هنرمندان بی‌تأثیر دانست، ولی آنچه از مهم‌ترین عوامل به شمار می‌آید، اندیشه‌ها و کلیدواژه‌های صوفیانه است که عمدتاً در دورهٔ صفوی نقش بسیاری در پرورش افکار هنرمندان این عصر داشته‌اند. بنابراین با ابتنا به این نوع تفکر می‌توان به گوشه‌ای از بنیان زیبایی‌شناسی هنرمندان گذشته در خلق آثارشان پی برد.

۳. حقیقت محمدیه

عبدالرزاق کاشانی (متوفی ۷۳۶ق) در اصطلاحات الصوفیه دربارهٔ تعریف حقیقت محمدیه می‌نویسد: «عبارت است از ذات تعین اول، خدای را تمام اسماء حسناست؛ با این‌همه آن (حقیقت محمدیه) همان اسم اعظم است» (کاشانی ۱۳۹۶، ۲۷). همچنین جعفر سجادی در فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی می‌آورد: «مراد از حقیقت محمدیه به‌اصطلاح متصوفه و عرفا، ذات احدیت به‌اعتبار تعین اول و مظهر اسم جامع الله است. آن زمان کز عالم و آدم نشان پیدا نبود، از مقام بی‌نشانی با نشان من بوده‌ام و چنان‌که الله به حقیقت و مرتبت مقدسه، بر جمیع اسماء ظهور و تجلی نموده است، انسان کامل که مظهر اسم کلی الله است، باید که به ذات و مرتبت بر باقی جمیع مظاهر مقدم باشد. پس جمیع مراتب موجودات که مظاهر اسماء الله‌اند، مظهر انسان کامل می‌باشند» (سجادی ۱۳۸۳، ۳۲۵).

ابن‌عربی (متوفی ۶۳۸ق) بنیان‌گذار عرفان نظری که نظریهٔ خلافت و حقیقت محمدیه را به او نسبت می‌دهند، تعابیر گوناگونی در خصوص آن دارد که برخی مستقیم با حقیقت محمدیه مترادف‌اند و برخی به‌عنوان مقدمه، مصداق یا هم‌معنی با آن استفاده شده‌اند. در آثار وی اصطلاحاتی همچون انسان کامل، مرآة الحق، کون جامع، عقل اول، ولیّ و... به کار رفته است. «در سدهٔ پنجم هجری قمری این موضوع مسلّم انگاشته می‌شد و نویسندگانی چون سمعانی و میبدی به‌تفصیل درباره‌اش بحث کرده‌اند. از جمله احادیثی که در منزلت محمد(ص)، پیش از آفرینش به آن استناد شده، یکی این است که من پیامبر بودم درحالی‌که آدم هنوز در میانهٔ آب و خاک بود» (چیتیک ۱۳۹۵، ۹۷).

«ویلیام چیتیک»[۸] در بیان تفسیر حقیقت محمدیه، آن را تقریر اسلامی نظریهٔ «لوگوس»[۹] می‌داند و می‌نویسد: «درست همان طور که انسان‌ها با پیروی از محمد(ص) به‌سوی خدا بازمی‌گردند، به پیروی از او نیز به وجود می‌آیند. این تقریری اسلامی از نظریهٔ لوگوس است که با عالمانه‌ترین بیان‌ها از جانب ابن‌عربی و پیروانش شرح و بسط یافته است. بذرهای آن به قرآن و حدیث و بسیاری از صوفیه متقدم مانند سهل تستری (۲۸۳ق) که درباره‌اش سخن گفته یا قلم زده‌اند، بازمی‌گردد» (همان، ۹۶).

یثربی دربارهٔ تعابیر مختلف حقیقت محمدیه می‌نویسد: «حکما و عرفای مسلمان "حقیقت محمدیه" را به نام‌های دیگر چون تجلی اول، عقل اول، نور اول، نفس الرحمن، وجود منبسط، روح اول و اعظم، ولایت مطلقه، انسان کبیر، لوح محفوظ و... اطلاق کرده‌اند. هرکدام از این نام‌ها که برای آن حقیقت به کار رفته است، بنا بر اعتبار و حکمتی است و وجه استدلالی دارد؛ مثلاً آن را "عقل" می‌نامند چون ذات خود و ذات خالق خود و ذات دیگران را تعقل و ادراک می‌کند و آن را "روح القدس" می‌نامند که وسیلهٔ حیات مادی در تمام موجودات است. از آن جهت "انسان کبیر" و "آدم" می‌نامند که منشأ همهٔ موجودات است؛ و از آن جهت "جوهر" می‌نامند که بقایش به ذات و بقا و پایداری موجودات دیگر با اوست؛ و از آن جهت "هباء" می‌نامند که ماده و اصل هرچیز است» (یثربی ۱۳۷۲، ۳۳۲).

میبدی در تفسیر آیهٔ «**ثُمّ دَنا فَتَدَلّي* فَكانَ قابَ قوسينِ اَو اَدنى**» (نجم: ۸ و ۹) به حقیقت محمدیه اشاره می‌کند و می‌نویسد: «از جمله خلایق، در عالم حقایق، کسی بزرگوارتر از محمد مصطفی(ص) نبود. هنوز نه عرش بود نه فرش، نه زحمتِ شب و نه رحمتِ روز، که صنع الهی مر او را از مستودع علم ازل به مستقر مجد ابد آورد و در روضهٔ رضا بر مقام مشاهده، او را جلوه کرد و هرچه بعد از او موجود گشت، طفیل وجود او بود و هرچه به وهم خلق درآید، از الفت و زلفت و رأفت و رحمت و سیادت و سعادت، بر فرق ذات و صفات او نثار کرد. آنگه مر او را به قالب آدم صفی درآورد و به مدارج تلوین و مناهج تمکین گذر داد و در مسند رسالت بنشاند و مر او را امر کرد تا خلایق را به حضرت دین دعوت کند» (میبدی ۱۳۸۲، ج. ۹: ۳۷۵).

«پس حقیقت محمدیه بود که در همهٔ عوالم از عالم عقل گرفته تا عالم هیولی تجلی کرد و جهان سراپا ظهور آن حقیقت و تجلی آن است و هر ذره‌ای از مراتب وجود تفصیل این صورت است، و این است همان اسم اعظمی که به حقیقت خارجی خود عبارت است از ظهور مشیتی که خود بی‌تعین است. ولی حقیقت هر حقیقت‌مندی به‌واسطهٔ آن است. و تعینی است که همراه است با هرچیز متعین. چنان‌که در روایت است که خدا همه‌چیز را با مشیت آفرید و مشیت را با خود مشیت آفرید. این ساختمان وجودی که نامش محمد بن عبدالله(ص) است و از عالم علم الهی برای نجات زندانیان عالم طبیعت به عالم ملک نازل شده است، مجمل آن حقیقت کلی است و همهٔ مراتب در نهاد او هست، همان گونه که عقل تفصیلی در نهاد عقل بسیط اجمالی منطوی است» (زمان‌پور ۱۳۸۰، ۳۵).

۴. رمز در تصوف و عرفان

سجادی دربارهٔ معنای رمز در فرهنگ اصطلاحات عرفانی می‌نویسد: «القای معنی و مقصودی با اشاره و ایماء؛ کلمه و سخنی که با رعایت نوعی تناسب و شباهت، یا حتی بدون تناسب، معنایی بعید از آن اراده می‌شود. در اصطلاح، معنی‌ای باطنی که مخزون در تحت کلام ظاهری است و غیر اهل را بدان دسترسی نیست» (سجادی ۱۳۸۳، ۴۲۵).

پورنامداریان در بیان معنای رمز می‌نویسد: «این کلمه، همچنان که در زبان عربی، در زبان فارسی نیز به معانی گوناگون به کار رفته است؛ از جمله: اشاره، راز، سرّ، ایما، دقیقه، معما، نشانه، علامت، اشارت کردن، اشارت کردن پنهان، نشانهٔ مخصوصی که از آن مطلبی درک شود، چیز نهفته میان دو یا چند کس که دیگری بر آن آگاه نباشد، و بیان مقصود با نشانه‌ها و علائم قراردادی و معهود است» (پورنامداریان ۱۳۹۱، ۱).

رمز در یک مفهوم گسترده بارها به‌صورت مترادفی برای علامت‌های گوناگون استفاده شده است. آنچه نقشی به این گستردگی را برای این واژه صورت می‌بخشد، ویژگی مشترک این مفهوم در مصادیق گوناگون آن است که به ظهور می‌رسد. حرف، عدد، شکل، علامت اختصاری، کلمه، قول و حتی حرکت، چه به‌صورت اشارات سر و بدن و چه به‌صورت رقص‌ها و مراسم مذهبی، و هر علامت دیگری از این دست اگر دارای مفهومی ویژه ورای ظاهر خود باشد، در واقع یک رمز محسوب می‌شود. پورنامداریان به‌نقل از «جی. ای. سرلوت»[۱۰] می‌نویسد: «رمز عبارت از چیزی است که نمایندهٔ چیز دیگر باشد اما نمایندهٔ بودن نه به‌علت شباهت دقیق میان دو چیز است، بلکه از طریق اشارهٔ مبهم یا از طریق رابطه‌ای اتفاقی یا قراردادی است. یک علامت تنها یک معنی دارد ولی رمز به‌علت استعداد تنوع‌پذیری‌اش مشخص می‌شود» (همان، ۱۱).

در جغرافیای عرفان و تصوف اساساً رمز در ساختاری بی‌مرز و روحانی به کار می‌رود که هر کلمه، حرکت، تصویر و... از جانب صوفی به‌نحوی رمز و نشانه‌ای است که محرمان بدون آنکه تعابیر و تعاریف رمزها پیش‌تر به‌صورت عادی بیان شده باشد، خودبه‌خود در جریان سیروسلوک و آموزش بدان رموز آگاه خواهند شد. بدین صورت اعضای این وادی آرام‌آرام به زبانی مشترک در میان خود می‌رسند. ایشان همواره زیبایی‌های ناسوتی و این‌جهانی را گواه بر رازی فرامادی تلقی می‌کنند که فهم آن منوط به فهم رمز است.

در زیبایی‌شناسی عرفانی مفهومی برای رمز اطلاق می‌گردد که با مفهوم رمز و سمبل در هنرهای معاصر تفاوت‌هایی دارد. «در عرصهٔ هنر و ادبیات معاصر رمز به شیء دو نیمه‌شده اطلاق می‌شود که هر نیمهٔ آن را دو تن به نشانهٔ پیوند یا پذیرایی و مهمانداری با خود داشتند تا دارندهٔ هر نیمه چون به دیگری رسد، وی را برادر و برابر خواند و بیگانه نداند» (کریمیان صیقلانی ۱۳۹۲، ۸۴). بنابراین در هنر معاصر هر نیمهٔ نماد و رمز، به‌تنهایی معنی ندارد و هر نیمه به‌مجرد اینکه به نیمهٔ دیگر برسد، در واقع رمزگشایی صورت می‌پذیرد. در صورتی که در

عرفان و تصوف این دو شقه‌گی وجود ندارد و هر دو طرف داستان از استقلال و هویتی مجزا برخوردارند. «در عرفان فرض بر این است که هر جلوه از هستی در عین حال که با عوالم دیگر رابطه دارد، به‌تنهایی هم دارای هویت خارجی و همچنین معنای قابل درک است. به‌عبارت دیگر، چنین نیست که عوالم هستی در صورت با هم بودن معنادار شوند و هریک به‌صورت مستقل تهی از هویت و معنا باشند، بلکه هریک به‌طور استقلالی بر معنایی دلالت دارند، لکن چند روی یک سکه هستند» (همان، ۸۴).

جلال ستاری دربارهٔ تعریف رمز در عرفان اسلامی می‌نویسد: «رمز در این وادی، قنطره‌ای است میان ظاهر و باطن و نمودگار حرکت ذهن یا روح برای کشف مجهول یعنی گذار از صورت به معنایی پوشیده، مجهول و معنای مستوری که جز به زبان رمز بیان‌شدنی نیستند» (ستاری ۱۳۹۲، ۷).

بنابراین به‌سبب خاصیت و ویژگی‌های رمز در عرفان و تصوف، زبان و بیان عرفا همواره به‌صورتی رمزی و بی‌مرز بوده است که در بیان ایشان به فراخور شغل و حرفه‌ای که داشتند به‌صورت کلام منظوم و منثور، سماع، تصویر و... متجلی می‌شده است. در راستای فهم این رموز در رسته‌های گوناگون شغلی، نخست با آشنایی به رموز صوفیه و سپس چندوچون هر تخصص و هنر می‌توان به جهان رموز آن‌ها و ارتباط میانشان پی برد. «میرچا الیاده»[11] دربارهٔ درک و فهم رموز روحانی در میان هر قوم و گروه می‌گوید: «مقصود و معنی روحانی هر قوم را می‌توان از طریق تحقیق و مطالعهٔ فرهنگ آن‌ها و مخصوصاً شخصیت‌ها و افکار و باورهایی که یک مردمی یا مورد علاقهٔ عامهٔ مردم بوده‌اند، درک کرد» (الیاده ۱۳۹۳، ۱۷). در همین راستا «پل تیلیش»[12] (۱۸۸۶ـ۱۹۶۵م) الهی‌دان مسیحی معاصر یکی از ویژگی‌هایی که برای رمز برمی‌شمرد از این قرار است: «رمزها کاملاً ارادی نیستند، آن‌ها از ناخودآگاه فردی و جمعی ناشی می‌شوند» (کربن ۱۳۹۰، ۴۲).

دنیای بی‌مرز رمزها در زبان و بیان عرفا به‌گونه‌ای است که رمزها هر بار از درون رمزی دیگر متولد می‌شوند و در واقع نمی‌توان گستره‌ای مشخص را برای آن تعیین کرد؛ بنابراین در صورت آشنایی با دنیای عرفان به چندلایگی و بی‌زمانی آن پی برد. کریمیان صیقلانی دراین‌باره می‌نویسد: «گشودن رمز به‌منزلهٔ پایان یافتن ماجرای کشف نیست، بلکه هر رمزی مقدمهٔ رمزی دیگر است. این نکته به‌معنای نسبی بودن رمز نیست، بلکه از آنجا که راز و باطن هستی، چندلایگی دارد، هر لایه که به‌واسطهٔ رمزی برگرفته شود، خود صورتی برای نهانی دیگر و رمزی دیگر برای لایه‌ای عمیق‌تر خواهد داشت» (کریمیان صیقلانی ۱۳۹۲، ۸۷). همچنین تیلیش می‌نویسد: «رمزها نه‌فقط ساحات واقعیت بیرون از ما را منکشف می‌سازند، بلکه ساحات خود ما را نیز که در غیر این صورت پوشیده می‌مانند، بر ما عیان می‌کنند» (کربن ۱۳۹۰، ۴۱).

گستردگی و بی‌مرزی رمز در عرفان و تصوف به‌گونه‌ای است که به‌طور قطع نمی‌توان به جهان رمزها در صورت نبودن راهنمایی آموزگار و استاد راه‌آشنا راه یافت؛ به همین سبب است که شاهد تفاسیر و تعابیر گوناگون از رمزها در حوزهٔ هنر و ادبیات و عرفان ایرانی‌اسلامی هستیم و از آنجا که در حوزهٔ طراحی قالی و نگارگری ایرانی، سند مکتوبی که مستقیماً از بسیاری از رمزها و نمادها در این آثار پرده بردارد تاکنون به دست نرسیده و در عین حال فقدان مأخذی در خصوص تأثیر تعلیمات باطنی بر هنرمندان، سبب شده است که نتوان به‌صورت شفاف و قطعی از تأثیر رمزپردازی در طراحی قالی سخن به میان آورد. با وجود این به‌گمان نگارندهٔ این سطور تا حدودی می‌توان با بررسی قراین و شواهد در دست از زندگی، آثار، خلقیات، روابط صنفی و... هنرمندان این دوره، به بخشی از اصول نانوشتهٔ زیبایی‌شناسی در طراحی سنتی و قالی این دوره نزدیک شد. البته با توجه به ویژگی‌هایی که از رمزها در این بخش بدان اشاره شد، گسترهٔ تأویل رمزها در عرفان ایرانی‌اسلامی بسیار وسیع بوده و می‌توان با عنایت به همین ویژگی‌ها مدعیات این مقاله را نیز به چالش و نقد کشید؛ زیرا اساساً بی‌مرزی خاصیت رمز است.

۵. تجلی حقیقت محمدیه در آیینهٔ قالی ایرانی

حمایت شاهان صفوی از مذهب تشیع و همچنین توجه ویژهٔ ایشان به هنرها سبب رشد و شکوفایی اندیشه و تفکر شیعی در میان هنرمندان و به‌طبع تسرّی این تفکر در همهٔ هنرها به‌خصوص نگارگری شد. یعقوب آژند دراین‌باره می‌نویسد: «دورهٔ صفوی، دورهٔ درک و اثبات هویت مذهبی و فرهنگی و به‌تبع آن درک هویت هنر ایران بود. مذهب تشیع سلطهٔ بدون معارض پیدا کرد و پابه‌پای آن، مواثیق و مصداق‌های خود را در هنرها تسرّی داد» (آژند ۱۳۹۳، ۳۹).

همچنین با دقت در معرفت عصر صفوی درمی‌یابیم که: «اعتقادات تصوف در بین اقشار مختلف اجتماع تسرّی یافت،حتی در تزیینات

برجای‌مانده نیز گرایش‌های شیعی به‌وضوح قابل مشاهده است. هنرمندان سنتی این دوره نیز بر اساس فضای عرفانی موجود کوشیدند با خلق آثاری بدیع و ماندگار بیشتر به معبود خویش تقرب جویند» (کیان‌مهر و تقوی‌نژاد ۱۳۹۴، ۳۰۸).

بنابراین به‌سبب نفوذ اندیشه‌های عرفانی در جامعهٔ ایرانی عصر صفوی و همچنین از آنجا که هنرمند همواره به طریقی درصدد ارزش‌گذاری آثارش به‌لحاظ محتوایی است، قالی‌های گردانی که نگارگران این دوره طراحشان بوده‌اند، نمی‌توانند بی‌تأثیر از چنین آموزه‌هایی مانده باشند. به این ترتیب گشایش رموز و فهم بخشی از اصول زیبایی‌شناسی آثار این هنرمندان، منوط به مطالعه و درک عوالم، روحیات و اصطلاحات صوفیانه است. با وجود اینکه از آن زمان تاکنون سندی دال بر اینکه طراحان قالی از چنین مفاهیمی در خلق آثارشان بهره می‌بردند به دست نیامده است، تا حدودی می‌شود بر اساس آثار نگارگری، نوع زندگی، روابط صنفی این دوره که بر پایهٔ اصول فتیان بود و مکتوبات به‌جامانده از آن دوره، به تأثیرات عرفان و تصوف بر ایشان و آثارشان پی برد.

ملاصدرا در تفسیر آیهٔ ۳۵ سورهٔ نور می‌گوید: «آفرین بر بنده‌ای که در عبودیت خویش و در سلوک خویش در طریق بازگشت، به مقامی رسیده است که نور وجهِ خداوند را به مشاهدهٔ قلبی رؤیت می‌کند و آن را چنان می‌بیند که در مشاهدی بصری، نور چراغ را در پس شیشه‌ای قرارگرفته در چراغدانی ببیند» (کربن ۱۳۹۴، ج. ۲: ۵۲).

حقیقتی که در اینجا به‌منزلهٔ زجاج این چراغدان است، وجود پیامبر اسلام(ص) یا به‌طور کلّی پیامبر و امام است؛ زیرا نور حضرت حق را به‌دلیل شدت و نورانیت مافوق بشری‌اش جز از پس این شیشه یا زجاج محمدی نمی‌توان دید. «ملاصدرا اول موجودی را که مطالبهٔ نور خداوند کرد و به لا اله الا الله گویا شد، بندهٔ برترین، عقل اول، ممکن اشرف و "حقیقت محمدی" می‌داند. این موجود مصباح نور خداوند است و نور خداوند از مجرای او بر تمامی هویّات و ماهیتی که قابلیت پذیرش آن را دارند و از طریق جهت و عبودیت مستعدِ دریافت آن شده‌اند فرومی‌تابد» (همان، ۵۲). «پس ذات پیامبر(ص)همچون آینهٔ صیقلی است که در برابر خورشید اعظم و روبه‌روی حق نهاده شده است و چهرهٔ پروردگار صاحب جلال و بزرگی را متجلی می‌کند» (شیرازی ۱۳۷۲، ج. ۴: ۳۶۵).

بنابراین شاید بتوان ترنج قالی ایرانی را رمزی از حقیقت محمدیه، و گل‌های ختایی و اسلیمی را رمز کثرات هستی در نظر گرفت که از پرتو نورش بهره‌مند می‌شوند. در این مسیر، گل‌های ختایی و اسلیمی با حرکتی دوّار و کائناتی به‌سوی آن چراغدان یا سرترنج که مجرا و مجلای این نور جاویدان است در حرکت‌اند؛ حرکتی که از آن آغاز می‌شود و بدان بازمی‌گردد. طراح قالی با ایجاد حرکت‌های دورانی رفت‌وبازگشتی زمان و مکان عرفی محسوس را از آن می‌رباید و جهانی را به تصویر می‌کشد که پیوسته با زبان رمز با مخاطب خود در ارتباط است و همان طور که در عالم شهود تمامی گشایش‌ها در پس گشایش رمزها رخ می‌دهند، مخاطب این آثار نیز بایستی از حجاب‌ها پرده بردارد تا به حقیقت رمزها نائل آید.

طراحان قالی با تصویر کردن ترنج در هیئتی همچون خورشید که در حقیقت منبع نور به شمار می‌آید، به‌مدد نقوش ختایی و اسلیمی در مرکز آن به بیان رمز نور الانوار پرداخته‌اند. موسوی لَر در خصوص ترنج و رمز خورشید می‌نویسد: «از دیرباز تاکنون گل‌های درشت هشت‌پر و دوازده‌پر در مرکز ترنج‌های قالی، بیانگر نمودگار رمزی خورشید هستند» (موسوی‌لَر و رسولی ۱۳۹۵، ۴۶).

مصداق عینی این مهم را می‌توان در قالی معروف شیخ صفی مشاهده کرد که «آرتور پوپ»[۱۳] دربارهٔ تفسیر و توضیح آن می‌گوید: «در قالی اردبیل ترنج میانی طلایی، آفتابی است که بر زمینهٔ آسمانی نیمه‌شب پرتو انداخته است. زمینه از غنچه و شاخ و برگ پر شده است. مجموع طرح را در نهایت استادی پرداخته و با وجود سادگی، نقوش را چنان در مجموع قالی پراکنده‌اند که بیننده ثروتی بی‌پایان و زندگی آسوده و پرنعمتی را از آن ادراک می‌کند. در اینجا نیز همان تمثیل‌های کهن و همان اشاره به خورشید، به‌عنوان منبع نیرو و آفرینندهٔ بهشت پرگل و گیاه دیده می‌شود. از روزگار باستان در نظر ایرانیان بهشت باغی است پُرگل و سبزه که نیکوکاران پاداش رنج و سختی زندگی را با خوشبختی و آسایش در آن می‌بینند» (پوپ ۱۳۹۴، ۲۰۹).

احمد بن منصور سَمَعانی[۱۴] (۴۸۷-۵۳۴ق) دربارهٔ قرار گرفتن حقیقت محمدی در مرکز دایرهٔ هستی می‌نویسد: «سلطان را تختی بباید و تخت را مکانی و مهوایی، و مهوا و مکان را صحنی بباید. عالمی بدین واسعی، صحن سریر محمد(ص) است. مرکز دایرهٔ پرگار آن مهتر بُوَد. مردی پرگاری دارد و این پرگار را دو شاخ بُوَد. خواهد که دایره بکشد، شرط آن بُوَد که یک‌طرف را محکم کند. هرچند این‌طرف محکم‌تر، گردش آن‌طرف زیباتر، و همهٔ زیبایی از آثار آن نقطهٔ ماست. یک‌طرف پرگار قدرت در مرکز نبوت محمدی نهادیم و طرف دیگر را گرد گردون درآوردیم. آدم(ع) بر یک‌طرف نشست و نوح(ع) بر دیگر طرف، و ابراهیم(ع) و موسی(ع) همچنین، هریک طرفی نگاه داشتند. اما صدر پادشاهی، محمد(ص) را مسلّم بُوَد»

(چیتیک ۱۳۹۵، ۱۰۲).

ازاین‌روی بر اساس تفسیر سَمَعانی از حقیقت نور محمدی می‌توان استنباط کرد که نقطهٔ مرکزی در وسط ترنج هرچه محکم‌تر تأثیر کند، گردشِ زیباتری پیرامونش به وجود خواهد آمد. طراح قالی مرکز قالی را عطف اثرش می‌داند. او ترنج را ترسیم می‌کند و می‌آراید تا در واقع تخت و سریر این سلطان را به تعبیر سمعانی، به بهترین وجهی بیاراید و سرترنج بر آن نهاده تا از مجرا و مجلای این مشکوة، نور را بر گل‌های قالی بیفکند. در واقع او از خلال شکاف‌های این مشکوة، نورهای رنگین را بر گل‌های قالی می‌تاباند (تصویر ۳)؛ این همان حقیقتی است که حق‌تعالی توسط حقیقت محمدیه انوار قدسی را برای نورافشانی و دیده شدنِ ماسوی‌الله می‌تاباند و همواره از همین طریق مسببات این کشف و شناخت را برای موجودات عالم فراهم می‌سازد.

ستاری دربارهٔ حرکت‌های گردشی و دوّارِ به‌سوی حق‌تعالی که گویای تنزیل و تأویلِ رفت‌وبازگشتیِ انوار الهی است، و به‌عبارتی دربارهٔ رمزگشایی گردش‌های دورانی سماع درویشان می‌گوید: «همهٔ حرکات دست و پا و چرخ‌ها و نیز جامهٔ دراویش چرخ‌زن که گویی با چرخشی حلزونی‌شکل پله‌پله به سماوات و افلاک که در دَوَران و گردش‌اند می‌پیوندند و به حق واصل می‌شوند، معنایی رمزی دارد. درویش دور خود و خورشید می‌چرخد و سپس دست راستش را که حاکی از خودآگاهی و توجه به نفس است و کَفَش به‌سوی بالاست، بلند می‌کند تا از ذات حق کسب فیض کند و دست چپش را که کَفَش به‌سوی زمین است، پایین می‌آورد تا فیض و موهبت الهی را به زمین برساند، و این‌چنین واسط و رابط آسمان و زمین می‌شود و سرانجام با برداشتن هر دو دست به‌سوی آسمان (در اینجا تنزیل به پایان رسیده و آغاز تأویل و پیوستن به حق‌تعالی است) خود به جوار حق می‌پیوندد» (ستاری ۱۳۹۲، ۱۴۰). بنابراین هنرمندانی که همواره به طریقی در تعامل با خانقاه و اندیشه و رفتارهای صوفیانه بوده‌اند، آثارشان نمی‌تواند بی‌تأثیر از ایشان باشد؛ با توجه به اینکه گردش آثار نگارگران عصر صفوی از موضوعات بزمی، رزمی و تغزلی به‌سوی موضوعات عرفانی را در این دوره می‌توان مشاهده کرد.

۶. ترنج قالی ایرانی و دوری بودن زمان در عرفان اسلامی

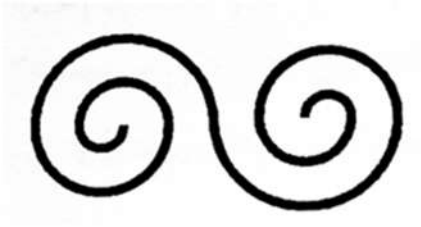
خداوند نور آسمان‌ها و زمین را مَثَلِ مشکوة یا چراغدانی گرفته است که رمز آن حقیقت جاویدان است؛ هنرمند طراح قالی نیز سرترنج را مَثَل همان چراغدان قرار داده است که از طریق آن حقیقت نور محمدی، مجلای تجلی خود را از آن آغاز می‌کند. راز این حقیقت ازلی و ابدیِ نور محمدی که در قالی ایرانی در آیینهٔ ترنج و سرترنج درک و دریافت می‌شود، حقیقت تاریخ لامکان و زمان قدسی است که پیامبر اسلام(ص) دراین‌باره می‌گوید: «کنتُ نبیاً و آدمُ بین الماء و الطین»؛ من پیامبر بودم، حال آنکه آدم هنوز میان آب و گل بود (مجلسی ۱۴۰۳ق، ج. ۱۶: ۴۰۲). بدیهی است که مطابق تصورات عُرفی از تاریخ نمی‌توان درک کرد که چگونه پیامبر اسلام(ص) هم از تبار آدم(ع) باشد و هم اینکه پیش از وی وجود داشته باشد. طبق نظریهٔ ادوار نبوت، حقیقت محمدی در سرآغاز این زمان ادواری قرار گرفته است. همان طور که در قالی ایرانی ترنج و سرترنج در سرآغاز حرکت‌های اسپیرالی گل‌های ختایی و اسلیمی قرار گرفته‌اند؛ گویی آن حرکات دَوَرانی از آن برآمده و به آن بازمی‌گردد. رحمتی دراین‌باره می‌گوید: «از آنجا که این حقیقت در عالم غیب، در عالم معنا، پیش از خلقت و ظهور در صحنهٔ عالم ما، در مرتبه‌ای برتر از همهٔ پیامبران قرار داشته است می‌تواند بگوید "کُنتُ نبیاً و آدمُ بَینَ الْماءِ وَ الطین". در واقع سخن پیامبر(ص) بدین معناست که حضرتش حامل فَرّه یا حقیقت همهٔ پیامبران دیگر است. آن پیامبران مظاهری هستند که حقیقت پیامبر سرمدی، همان حقیقت محمدی، باطن آن است، ظهور زمینی حقیقت محمدی با ظهور پیامبر اسلام که کمال حقیقت محمدی است خاتمه یافت؛ اما همهٔ آنچه خاتمه یافت فقط به مرتبهٔ تنزیل مربوط می‌شود و خاتمهٔ تنزیل یا ختم نبوت، سرآغاز تأویل است» (کربن ۱۳۹۰، ۲۸ و ۲۹).

حقیقت مابعدالطبیعی محمدی در آغاز رسالت انبیا قرار داشت و تجلی زمینی این حقیقت، خاتم جریان نبوت و خاتم سلسلهٔ انبیاست. این نقطه در آنِ واحد، هم نقطهٔ فرجامین نبوت است که حقیقت محمدی همچنان در آن مخفی می‌ماند و هم نقطهٔ آغازین دور تجلی آن. در قالی‌های شهری ایرانی ترنج عمدتاً آغازگر و نقطهٔ ثقل طرح است و حرکت‌های رفت‌وبازگشتی اسپیرال‌ها نیز از طریق سرترنج در متن اثر گسترش می‌یابند؛ این گردش‌ها چنان حرکت می‌کنند که هر بار به ترنج قالی بازمی‌گردند و در واقع نقطهٔ پایانی در جایگاه همان نقطهٔ آغاز قرار می‌گیرد و بند اسپیرال همواره مسیر حرکت گل‌ها را از ابتدای شروع کار طراحی مشخص می‌کند و از متفرق شدن نقوش جلوگیری می‌کند؛ گویی اتحادی را میان گل‌ها با یکدیگر و ترنج و سرترنج اثر ایجاد می‌کند.

در همین خصوص ستاری حرکت‌های بازگشتی و دورانی اسلیمی را رمز واردات نوبه‌نو به قلب صوفی می‌داند. وی در مدخلی بر رمزشناسی عرفانی می‌نویسد: «مثلاً اسلیمی، رمز احوال و اوقات و واردات قلبی صوفی و تجدد و تبدل امثال است؛ بدان معنی که مولانا فرموده است: آدمی را حق‌تعالی هر لحظه از نو می‌آفریند و در باطن او چیزی دیگر تازه‌تازه می‌فرستد که اول و دوم نمی‌ماند و دوم و سوم، الا او از خویشتن غافل است و خود را نمی‌شناسد» (ستاری ۱۳۹۲، ۱۶۳).

داریوش شایگان دربارهٔ تابش نور الهی بر ماسوی‌الله و تأثیر این نور در هنر ایرانی می‌نویسد: «طبیعت کل مظهر تجلیات وجود است. این همان مفهومی است که کلمهٔ "تشبیه"[۱۵] بیان می‌کند. هرچیزی در این زمینه می‌تواند مظهری شود که معجزهٔ نور جهان در آن بازبتابد. باید تأکید کرد که نور جهان نقشی کیمیایی در هنر ایران داشته است. نور با اشعهٔ چراغی که از خلال شبکه‌ها و منافذ مشکوة جهان شکسته می‌شود، بر آینه‌های رنگارنگ موجودات می‌تابد» (شایگان ۱۳۹۲، ۸۰).

تجلی انوار محمدیه بر آیینهٔ موجودات که در مقام تنزیل حقیقت حق است، هنگامی کامل می‌شود که تأویل و بازگشتی نیز در کار باشد. در حقیقت کمال تنزیل در تأویل نهفته است. اگر تنزیل از سوی خداوند است، ممکن نیست این تنزیل بی‌هیچ هدفی تا بی‌نهایت ادامه پیدا کند. این تنزیل باید هم به غایتی ختم شود و هم مخاطب خویش را به غایتی برساند و این غایت نمی‌تواند چیزی در مرتبهٔ بشری و ناسوتی باشد؛ بنابراین چنین عنایتی در نوعی بازگشت به اصل محقق می‌شود و آن عنایت همان است که مبدأ تنزیل بوده است؛ به‌عبارتی تنزیل همان منتهای تأویل است.



تصویر ۴: حرکت مارپیچ هستی (بورکهارت، ۱۳۹۴، ۵۰)

«بورکهارت»[۱۶] دربارهٔ حرکت مارپیچی و دوّار انوار الهی می‌گوید: «همهٔ رمزهای طبیعت از مارپیچ یا دایره تشکیل می‌شوند. ضرباهنگ پی‌درپی باز شدن‌ها و پیچیدن‌های طبیعت و به‌عبارتی ضرباهنگ پی‌درپی حل و عقد کیمیاوی را با مارپیچ دوقلو تصویر می‌کنند (تصویر ۴)» (بورکهارت ۱۳۹۴، ۱۴۶). تصویر این حرکت مارپیچی را می‌توان در گردش‌های ختایی و اسلیمی قالی ایرانی مشاهده کرد که همواره به‌سوی محل آغاز بازمی‌گردند.

۷. ترنج‌های بیضی در قالی ایرانی و حقیقت محمدیه

در قالی‌های شهری ایرانی هنرمند گویی در تصویر کردن حرکت تنزیلی انوار قدسی به‌سوی جهان و تأویل این انوار از جانب موجودات عالم به‌سوی مبدأ، ترنج‌هایی بیضی را مانند حرف «لا» تصویر کرده است، که رمزی از این جریان قدسی به نظر می‌آیند. در واقع می‌توان گفت به‌نوعی بیانگر حقیقت توحید است که در هنر خوش‌نویسی کوفی‌ایرانی نیز بارها کلمهٔ «لا» به‌شکل دو کمان روبه‌روی هم منعکس شده است. محمد خزایی دراین‌باره می‌نویسد: «در تزیینات بخش فوقانی دو محراب کاشی زرین‌فام حرم امام رضا(ع) که هم‌اکنون در موزهٔ آستان قدس رضوی نگهداری می‌شوند، در یکی از این دو محراب شهادهٔ "لا اله الا الله محمد رسول الله" در قسمت پیشانی کنگرهٔ بزرگ محراب نقش بسته است. کتابت کلمهٔ "لا" که به خط کوفیِ شرقی کتابت شده‌اند، از دیگر حروف بسیار متمایز هستند. کلمهٔ "لا" به‌صورت دو قوس متقارن کتابت شده‌اند. این قوس‌ها ممکن است بیانگر مقام واحدیت و الوهیت باشد. عرفا مسیر حرکت از نقطهٔ مبدأ تا دورترین نقطه را قوس نزول و مسیر دورترین نقطه‌به‌نقطهٔ مبدأ را قوس صعود می‌دانستند و این مفهوم ممکن است مورد نظر خوش‌نویس بوده باشد. تأکید و تمایز نقش "لا" نسبت به دیگر حروف، مطمئناً مبتنی بر شناخت هنرمند از معنا و مفهوم باطنی و جایگاه خاص "لام و الف"[۱۷] نسبت به دیگر حروف است (تصویر ۵)» (خزایی ۱۳۹۴، ۲۸۱).

تصویر ۵: بخشی از کتیبهٔ محراب زرین‌فام حرم مطهر امام رضا(ع)
محمد بن ابی‌طاهر و ابوزید کاشانی، ۶۱۲ق

نگارنده بر این باور است که شاید بتوان ترنج‌های بیضی‌شکل در قالی ایرانی را نیز در شباهت با حرف «لا»ی خط کوفی شرقی در نظر گرفت، و قالی ایرانی در حکم آینه‌ای تصویر رمزی حرکت انوار قدسی را در راستای بیان وحدانیت و توحید به نمایش می گذارد؛ هرچند ممکن است این ادعا مورد نقد و بررسی قرار گیرد.

ویلیام چیتیک در ارتباطِ میانِ قاب قوسین و حقیقت محمدی می‌نویسد: «در یکی از دو عبارت قرآنی که معمولاً آن‌ها را ناظر به معراج پیامبر می‌دانند آمده است که آن حضرت رسید تا بدانجا که "به‌قدر دو کمان یا نزدیک‌تر شد" (نجم: ۹) بسیاری از نویسندگان، این کمالِ نزدیکی را به بیان تکوینی توضیح می‌دهند. ابن‌عربی و پیروانش واژهٔ کمان را به‌معنای قوس یک دایره می‌گیرند. بدین ترتیب این دو کمان قوس‌های نزولی و صعودی دایرهٔ وجودند. و این آیه ناظر به کمال برتر پیامبر(ص) به‌لحاظ اشتمال بر کلّ عوالم است. میبدی در تفسیر این آیه به حقیقت محمدی اشاره می‌کند، به همان "لوگوس"[۱۸] که در تک‌تک پیامبران جلوه‌گر می‌شود و در واقعیت تاریخی محمد(ص) به کامل‌ترین شکل ظاهری‌اش می‌رسد» (چیتیک ۱۳۹۵، ۹۹). ازاین‌روی راز قوس صعودی و نزولی بیانگر افاضهٔ حقیقت نور محمدی است که در ابتدا آغازگرِ جریان نزول وحی و سپس تأویل آن است، که می‌توان این مهم را به وجه رمز در قالب ترنج‌های بیضی‌شکل مانند کلمهٔ «لا» به‌صورتی که اشاره شد، مشاهده کرد.

در ترنج قالی شیخ صفی (تصویر ۶) می‌توان حضور «لا» را در هیئت کلاله‌های دور ترنج تصور نمود که شانزده بار به دور ترنج تکرار شده‌اند. در این قالی با توجه به اینکه طراح تنها سرترنج را به‌صورتی واقع‌گرایانه به‌شکل مشکوة یا چراغدان تصویر کرده است، می‌شود تا حدودی به تأکید هنرمند بر آن و اشاره‌اش به‌طور ضمنی به آیهٔ ۳۵ سورهٔ نور پی برد. به این ترتیب نمی‌توان ترنج این قالی را در جایگاه نمادین حوض در نظر گرفت، بلکه بیشتر می‌شود آن را بیانگر تجلیگاه نور حقیقت محمدیه دید و کلاله‌های پیرامونی‌اش را در تشبیهی از کلمهٔ «لا» دانست. همچنین نمی‌توان استفاده از نقش قلمدانی در حاشیه و البته استفاده از رنگ مشکی متن قالی را اتفاقی و صرفاً تزیینی در نظر گرفت. مضاف بر این با توجه به تأثیرات علم الاعداد و فرقه‌هایی همچون حروفیه و نقطویه در عالم تصوف توجه به اعداد و حروف نیز می‌تواند بستری برای مطالعهٔ آثار هنرمندان مسلمان به شمار آید. برای مثال در قالی شیخ صفی، مجموع ۳۲ کلالهٔ طراحی‌شده دور ترنج و لچک‌ها که در واقع لچک‌ها هرکدام یک‌چهارم ترنج می‌باشند، ممکن است تأکیدی بر عدد ۸ باشد «که در باستان آن را عدد سعد می‌دانستند و در بابل باستان عدد خدایان» (شیمل ۱۳۹۳، ۱۷۱)؛ شاید دلیل این تأکید، رمزی امام هشتم شیعیان(ع) باشد. آنه ماری شیمل دربارهٔ عدد ۳۲ می‌نویسد: «سی‌ودو که چهار برابر هشت است، عددی کامل و بسیار سعادت‌بخش به نظر می‌رسد» (همان، ۲۶۴). همچنین تعداد ۲۴ نقش قلمدانی در حاشیه همین قالی ممکن است تأکیدی بر عدد ۱۲ باشد. «عدد ۱۲ عدد گرد مهمی در خاور نزدیک و جهان مدیترانه‌ای به شمار می‌آید و دانشمندان و شاعران شیعه جایگاه ویژه‌ای برای این عدد قائل‌اند و دراویش بکتاشی به‌خاطر علاقه به عدد ۱۲، کلاهی با ۱۲ ترک و عقیقی دوازده‌ضلعی بر کمر می‌بندند» (همان، ۲۲۴). همچنین «عدد ۲۴ عدد تمامیت است و این عدد را می‌توان نماد هماهنگی زیاد میان آسمان (۱۲) و زمین (۲) دانست» (همان، ۲۵۹) که ۲۴ حاصلضرب ۱۲ و ۲ است.

تصویر ۶: کلاله‌های پیرامونی ترنج به‌صورت دو کمان و سرترنج به‌شکل چراغدان، قالی مقصود کاشانی، عصر صفوی، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن

تمامی این مؤلفه‌ها در قالی شیخ صفی در کنار شعر کتیبهٔ آن یعنی بیت «جز آستان توام در جهان پناهی نیست/ سر مرا به‌جز این در حواله‌گاهی نیست» (دیوان حافظ، غزل ۷۶) دریافتی عرفانی و صوفیانه را به ذهن متبادر می‌کند؛ در صورتی که همان طور که پیش‌تر اشاره شد، هیچ سند مکتوبی در این خصوص از هنرمندان این اثر به دست نیامده است.

۸. نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه در این پژوهش ارائه شد، هنرمندان نگارگر عصر صفوی به‌سبب اینکه همواره به‌نوعی از طریق نظام آموزشی استادشاگردی و یا مناسبات صنفی مبتنی بر اصول جوانمردی و فتیان که خود شاخه‌ای از عرفان و تصوف به شمار می‌آمد، یا به‌لحاظ خانوادگی با عوالم عرفانی و صوفیانه، آشنایی یا پیوندی نزدیک داشته‌اند؛ به‌ویژه در عصر صفوی می‌توان در آثار و مکتوبات ایشان، تأثیرات این آشنایی را مشاهده کرد. هنرمندانی همچون آقا میرک، بهزاد، سلطان محمد، صادقی‌بیک افشار و... کسانی بودند که امروز از زیست و مناسبات و روابط آن‌ها تا حدودی اطلاعاتی در دست است؛ به‌ویژه صادقی‌بیک، چون از خود مکتوبات مهمی به جای گذاشته است.

با توجه به اینکه نگارگران عصر صفوی اساساً طراحان قالی این دوره نیز بوده‌اند، می‌توان تأثیر اندیشه‌های صوفیانه و عرفانی ایشان را تا اندازه‌ای در نقشه‌های قالی این دوران نیز مشاهده کرد؛ هرچند که تابه‌حال سند مکتوبی از ایشان که اشاره‌ای بر این مفاهیم در آثارشان داشته باشد یافت نشده است. با وجود این می‌توان بر اساس مستندات مکتوبی همچون تذکره‌ها، دیباچه‌های مرقعات و کتبی مانند قانون الصور و گلستان هنر و... از آبشخور فکری این هنرمندان و تأثیر عرفان و تصوف بر آثارشان تا حدودی آگاه شد.

در این میان تأثیر یکی از مهم‌ترین مقولات طرح‌شده در عرفان اسلامی، یعنی حقیقت محمدیه را که توسط ابن‌عربی طرح شد و از طریق پیروانش بسط و گسترش یافت، می‌توان در دو قسمت محوری و اصلی قالی‌های ایرانی یعنی ترنج و سرترنج مشاهده کرد. ترنج در بخش مرکزی قالی رمزی از منبع و مرکز نور می‌تواند باشد و سرترنج قالی نقش مشکوة یا چراغدانی را ایفا می‌کند که از طریق آن، انوار قدسی که منبع آن در ترنج فرض شده است، بر گل‌های قالی منعکس می‌شود.

یکی از مصادیقِ اشارهٔ مستقیم به چراغدان در قالی‌های این دوره، قالی شیخ صفی است که به‌صورتی کاملاً واقع‌گرا طرح چراغدان در آن تصویر شده است که شاید تأکیدی از جانب هنرمند بر این مفهوم باشد. حتی گردش‌های رفت‌وبازگشتی اسلیمی‌ها در متن قالی‌های شهری خود، اشاره به رمز زمان دوری و بازگشتی بودن حرکات انوار الهی و ماسوی‌الله به‌سوی یکدیگر است.

به هر روی طراحان قالی بازتاب مفهوم حقیقت محمدیه و همچنین فکرت ولایت تکوینی را که یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم اندیشهٔ عرفا و متصوفه محسوب می‌شود، در آیینهٔ ترنج و سرترنج قالی ایرانی که از جایگاهی کلیدی به‌لحاظ بصری برخوردارند، در قالبی رمزی و تمثیلی به تصویر کشیده‌اند. در حقیقت هنرمندِ ایرانی به‌مددِ قالبی متوازن و متقارن از جنس گل و برگ منتهی مماثل و مشابه با مفاهیم ضمنی عرفانی، سعی به تصویر کشیدن صور و مفاهیم مثالی توسط قوهٔ تخیل در عرصهٔ هنرهای اسلامی دارد.

قالی ایرانی جهانی است که توسط حرکت‌های گردان اسلیمی و ختایی و همچنین ترنج و سرترنج، به‌گونه‌ای تمثیلی و رمزوارانه مقولهٔ وحدت وجود را به تصویر می‌کشد. جهانی که با واقعیت زمان و مکانِ تاریخ‌مندی که ما در جهان ماده می‌شناسیم، قابل فهم و ادراک نیست. شاید طراحان قالی‌های شهری امروز همچون هنرمندان مبدع و خلاق پیشین که آثارشان آمیخته با اندیشه‌های عرفانی بوده است، از این آبشخور فکری به‌صورت آگاهانه بهره نمی‌برند، منتهی کاخی را که این هنرمندان بنا نهاده‌اند چنان بنیادی مستحکم داشته که هم‌اکنون طراحی قالی ایرانی حتی در جایگاه هنری تزیینی بازهم حیرت‌انگیز است. بنابراین مطالعهٔ ادبیات عرفانی ایران و بهره‌گیری هوشمندانه و آگاهانه از آن در خلق نقشهٔ قالی‌های امروز چه بسا که موجب پیدایش آثاری ماندگار و بدیع در این حوزه گردد.

پی‌نوشت‌ها

1. aesthetics
2. Arthur Cecil *Edwards*

۳. نوشتهٔ قاضی میراحمد منشی قمی (۹۵۳ق).
۴. نوشتهٔ صادقی‌بیک افشار، نگارگر عصر صفوی (۹۴۰ق).

۵. M. s. dimand

۶. 1 F. r. martin

7. Henry Corbin

8. William Chittick

9. logos

10. Juan Eduardo cirlot

11. Mircea Eliade

12. Paul Johannes Tillich

13. Arthur Upham Pope

۱۴. «ابوالقاسم احمد بن ابی‌المظفر منصور سمعانی فقیه، واعظ، مفتی و شاعر مشهور خاندان سمعانی و از علمای شافعیه بوده است. وی در سال ۴۸۷ق در مرو زاده شد و در سال ۵۳۴ق بدرود حیات گفت» (رضایی، رضایی، و مسیبی ۱۳۹۵، ۷۸).

۱۵. در دیدگاه تشبیهی از منظر اسلام شیعی گفته می‌شود که «خداوند با مخلوقش نسبتی دارد، چراکه اگر نسبتی در میان نباشد از حیث معرفت‌شناسی، دیگر نمی‌توان او را شناخت و باب معرفت تعطیل می‌شود. لذا می‌توانیم بگوییم خداوند چون سمیع است، می‌شنود؛ چون بصیر است، می‌بیند؛ چون قادر است، قدرت دارد و... ؛ یعنی در حقیقت در مقام تشبیه است و در مقام تشبیه است که راه برای شناسایی او باز می‌شود» (پازوکی ۱۳۹۴، ۸۲). در مقابل این دیدگاه، دیدگاه تنزیهی وجود دارد که معتقدان به آن می‌گویند: «بین خالق و مخلوق هیچ ارتباط وجودی جز نسبت خلقت نیست. برای اینکه خداوند منزّه از این است که هیچ شباهتی به مخلوق داشته باشد، و لذا معرفت حقیقی نسبت به او وجود ندارد» (همان، ۸۱).

16. Titus burkhardt

۱۷. شعار لا اله الا الله شامل دوازده حرف (پنج الف، پنج لام و دو ه) است. حروف «الله» هم از همین سه حرف تشکیل شده است.

۱۸. کلمهٔ logos در مرتبهٔ الوهیت را باید از کلمهٔ مخلوق فرق نهاد. «این کلمه در مرتبهٔ الوهیت در آنِ واحد هم مبدأ وجود کلی است و هم مبدأ شئون پیامبرانه. در تصوف حقیقت باطنی پیامبر(ص) به‌عنوان حقیقت محمدی را با کلمه یا لوگوس یکی می‌گیرند» (نصر ۱۳۸۸، ۱۴۳).

منابع

۱. آژند، یعقوب. ۱۳۸۴. سیمای سلطان محمد نقاش. تهران: فرهنگستان هنر.

۲. ـــــــ . ۱۳۸۹. نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران). تهران: سمت.

۳. ـــــــ . ۱۳۹۳. هفت اصل تزیینی هنر ایران. تهران: پیکره.

۴. ادواردز، سیسیل. ۱۳۶۸. قالی ایران. ترجمهٔ مهین‌دخت صبا. چ۲. تهران: فرهنگسرا.

۵. الیاده، میرچا. ۱۳۹۳. نمادپردازی و امر قدسی و هنرها. ترجمهٔ مانی صالحی علامه. تهران: نیلوفر.

۶. براری میانائی، مجید، حسین ستار، و حسن عزیزی. ۱۳۹۹. «بررسی فتوت‌نامه‌نویسی در میان طراحان فرش عصر صفوی». رجشمار ۱ (۲): ۲۳_۳۸.

۷. بورکهارت، تیتوس. ۱۳۹۴. کیمیا (علم جهان، علم جان). ترجمهٔ گلناز رعدی آذرخشی و پروین فرامرزی. چ۴. تهران: حکمت.

۸. پازوکی، شهرام. ۱۳۹۴. حکمت هنر و زیبایی در اسلام. چ۴. تهران: فرهنگستان هنر.

۹. پوپ، آرتور اپهام. ۱۳۹۴. شاهکارهای هنر ایران. ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری. چ۶. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۰. پورنامداریان، تقی. ۱۳۹۱. رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۱. چیتیک، ویلیام. ۱۳۹۵. عشق الهی. ترجمهٔ انشاالله رحمتی و حسین کیانی. تهران: سوفیا.

۱۲. حافظ، شمس‌الدین محمد. ۱۳۷۷. دیوان حافظ شیراز. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: نغمه.

۱۳. حشمتی رضوی، فضل‌الله. ۱۳۸۹. «بهشت موعود در فرش ایران» در مجموعه مقالات از فرش تا عرش. تهران: امیرکبیر: ۴۷_۵۴.

۱۴. ـــــــ . ۱۳۹۲. تاریخ فرش (سیر تحول و تطور فرش‌بافی ایران). چ۳. تهران: سمت.

۱۵. خزایی، محمد. ۱۳۹۴. «تجسم نمادین تفکر شیعی در هنرهای کاربردی ایران» در مجموعه مقالات نخستین همایش هنر و تمدن

شیعی (پرتو حسن). پدیدآورنده عبدالمجید شریف‌زاده. تهران: سورهٔ مهر: ۲۷۴ـ۲۹۱.
۱۶. خوش‌نظر، سید رحیم، و محمدعلی رجبی. ۱۳۸۸. «نظریه‌های نور در نگاره‌های ایرانی». نشریهٔ کتاب ماه هنر، ش. ۱۲۹: ۳۲ـ۴۵.
۱۷. راوندی، مرتضی. ۱۳۵۷. تاریخ اجتماعی ایران. چ۳. تهران: امیرکبیر.
۱۸. رضایی، حمید، محمد رضایی، و منیره مسیّبی. ۱۳۹۵. «بررسی تشبیه در روح الارواح شهاب‌الدین احمد سمعانی با تأکید بر عنصر مشبه‌به». نشریهٔ مطالعات زبانی و بلاغی ۷ (۱۳): ۷۷ـ۹۸.
۱۹. زمان‌پور، مجید. ۱۳۸۰. لطایف عرفانی (برگرفته از آثار امام خمینی). تهران: پازینه.
۲۰. ستاری، جلال. ۱۳۹۲. مدخلی بر رمزشناسی عرفانی. چ۵. تهران: نشر مرکز.
۲۱. سجادی، جعفر. ۱۳۸۳. فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی. چ۷. تهران: طهوری.
۲۲. سمرقندی، دولتشاه. ۱۳۹۸. تذکرة الشعرا. تصحیح ادوارد براون. چ۲. تهران: اساطیر.
۲۳. شایسته‌فر، مهناز، و طیبه صباغ‌پور. ۱۳۸۸. «انعکاس جلوه‌های بهشت در قالی‌های قاجار بر اساس منابع اسلامی با تأکید بر نمونه‌هایی از موزهٔ فرش ایران». نشریه کتاب ماه هنر. ش، ۱۳۶: ۴۰ـ۵۱.
۲۴. شایگان، داریوش. ۱۳۹۲. بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی. چ۸. تهران: امیرکبیر.
۲۵. شبستری، محمود. ۱۳۷۷. گلشن راز. تصحیح، پیشگفتار و توضیحات حسین محیی‌الدین الهی قمشه‌ای. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۲۶. شیرازی، صدرالدین محمد بن ابراهیم. ۱۳۷۲. تفسیر القرآن الکریم (صدرا). تصحیح محمد خواجوی. قم: بیدار.
۲۷. شیمل، آنه ماری. ۱۳۹۳. راز اعداد. ترجمهٔ فاطمه توفیقی. چ۷. قم: دانشگاه ادیان و مذاهب.
۲۸. صوراسرافیل، شیرین. ۱۳۸۱. طراحان بزرگ فرش ایران. چ۲. تهران: پیکان.
۲۹. کریمیان صیقلانی، علی. ۱۳۹۲. مبانی زیبایی‌شناسی در عرفان اسلامی. تهران: سمت.
۳۰. کاشانی، عبدالرزاق. ۱۳۹۶. اصطلاحات الصوفیه (فرهنگ اصطلاحات عرفان و تصوف). ترجمهٔ محمد خواجوی. چ۵. تهران: مولی.
۳۱. کربن، هانری. ۱۳۹۰. واقع‌نگاری رنگ‌ها و علم المیزان. ترجمهٔ انشاالله رحمتی. تهران: سوفیا.
۳۲. ـــــــ . ۱۳۹۴. چشم‌اندازهای معنوی و فلسفی اسلام ایرانی. ترجمهٔ انشاالله رحمتی. تهران: سوفیا.
۳۳. کیان‌مهر، قباد، و بهاره تقوی‌نژاد. ۱۳۹۴. «تأثیر باورهای صفویه بر مفاهیم نقوش هندسی کاشی‌کاری‌های این دوره». مجموعه مقالات نخستین همایش هنر و تمدن شیعی (پرتو حسن). به‌کوشش عبدالمجید شریف‌زاده. تهران: سورهٔ مهر: ۳۰۵ـ۳۴۱.
۳۴. مایل هروی، نجیب. ۱۳۷۲. کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی. مشهد: آستان قدس رضوی.
۳۵. ملول، غلامعلی. ۱۳۸۴. بهارستان (دریچه‌ای به قالی ایران). تهران: زرین و سیمین.
۳۶. موسوی لَر، اشرف‌السادات، و اعظم رسولی. ۱۳۹۵. ساختار درون‌متنیِ طرح و نقش فرش دستباف ایران. تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا (مرکب سفید).
۳۷. موسوی لَر، اشرف‌السادات، زهرا مسعودی امین، و الهه مروج. ۱۳۹۶. «تبیین جایگاه نقش ترنج در هنر اسلامی با تکیه بر قالی، جلد قرآن و جلد شاهنامه‌های دورهٔ صفوی». جلوهٔ هنر ۹ (۲): ۱۰۷ـ۱۱۸.
۳۸. موسویِ لَر، اشرف‌السادات، و محمدرضا پورجعفر. ۱۳۸۱. «بررسی ویژگی‌های دَوَرانی و مارپیچ، اسلیمی، نماد تقدس، وحدت و زیبایی». فصلنامه علمی‌پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا۱۲۱ (۴۳): ۱۶۴ـ۲۰۷.
۳۹. مجلسی، محمدباقر. ۱۴۰۳ق. بحار الانوار الجامعة لِدُرر الاخبار الائمة الاطهار. بیروت: مؤسسة الوفا.
۴۰. منشی قمی، قاضی میراحمد. ۱۳۸۳. گلستان هنر. تصحیح احمد سهیلی خوانساری. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
۴۱. میبدی، ابوالفضل رشیدالدین.۱۳۸۲. کشف الاسرار و عُدة الابرار. به سعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت. چ۷. تهران: امیرکبیر.
۴۲. میرزاامینی، سید مهدی، و سید جلال‌الدین بصام. ۱۳۹۰. «بررسی نقش نمادین ترنج در فرش ایران». فصلنامه علمی‌پژوهشی گلجام، ش. ۱۸: ۱۹ـ۳۰.

۴۳. نصر، حسین. ۱۳۸۸. گلشن حقیقت. ترجمهٔ انشاالله رحمتی. تهران: سوفیا.
۴۴. ـــــــ . ۱۳۹۳. دین و نظم طبیعت. ترجمهٔ انشاالله رحمتی. چ۵. تهران: نشر نی.
۴۵. یارشاطر، احسان، و ریچارد اتینگهاوزن. ۱۳۷۹. اوج‌های درخشان هنر ایران. ترجمهٔ هرمز عبدالهی و رویین پاکباز. تهران: آگاه.
۴۶. یثربی، سید یحیی. ۱۳۷۲. عرفان نظری. قم: دفتر تبلیغات حوزهٔ علمیهٔ قم.